

壁画艺术卷

XINJIANGYISHUYANJIAO

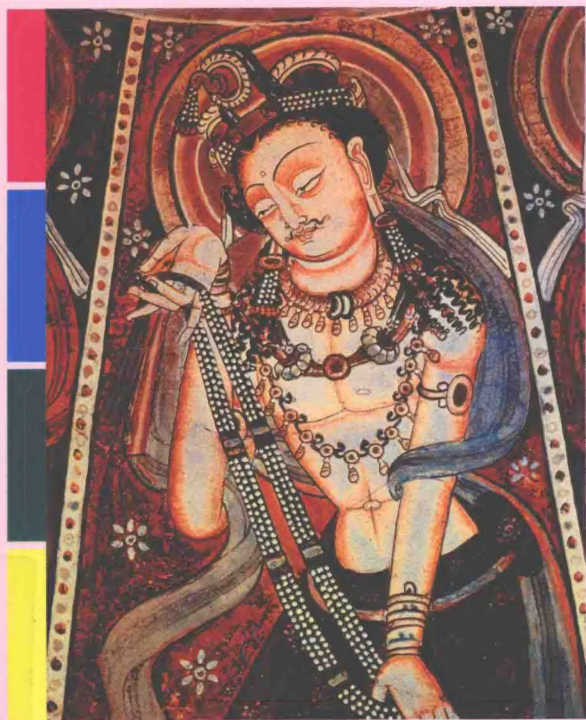


(第一辑)

新疆壁画中的乐舞艺术



国家出版基金项目
NATIONAL PUBLICATION FOUNDATION



周菁葆 孙大卫◎著



新疆美术摄影出版社

壁画艺术卷

XINJIANGYISHUYANJIO



(第一辑)

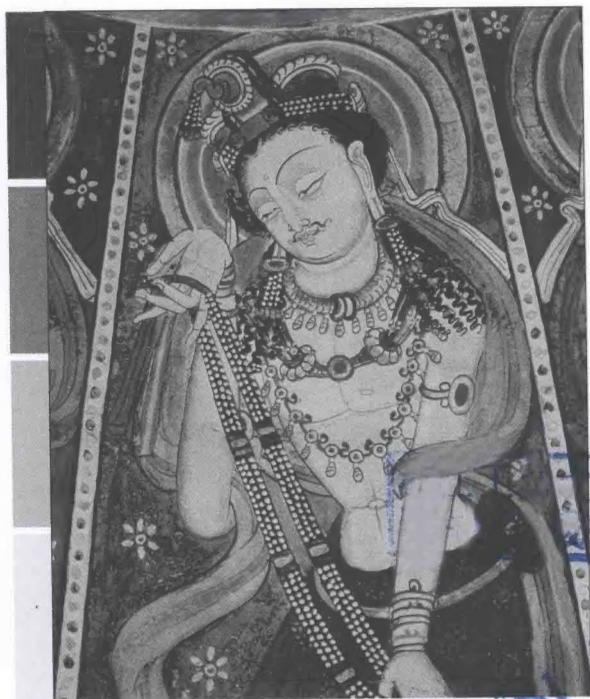
新疆壁画中的乐舞艺术

周蓀葆 孙大卫 ○ 著

新疆美术摄影出版社



国家出版基金项目
NATIONAL PUBLICATION FOUNDATION



图书在版编目(CIP)数据

新疆壁画中的乐舞艺术 / 周菁葆, 孙大卫著. — 乌鲁木齐: 新疆美术摄影出版社, 2013.11

(新疆艺术研究. 第1辑. 壁画艺术卷)

ISBN 978-7-5469-4623-8

I. ①新… II. ①周… ②孙… III. ①壁画—乐舞—美术考古—新疆 IV. ①K879.414②J709.2

中国版本图书馆CIP数据核字(2013)第259406号

编委会主任: 于文胜 席里达·胡万

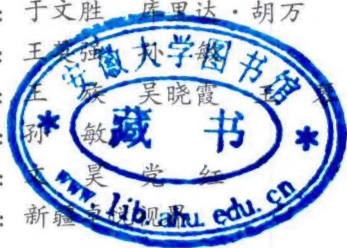
编委会副主任: 王美强

编辑部主任: 王敏 吴晓霞

责任编辑: 孙敏

书籍设计: 王昊 党红

版式设计: 新疆美术摄影出版社



新疆艺术研究(第一辑)·壁画艺术卷

本册书名 新疆壁画中的乐舞艺术

作者 周菁葆 孙大卫

出版发行 新疆美术摄影出版社

(乌鲁木齐市经济技术开发区科技园路5号)

总经销 新华书店

印刷 北京新华印刷有限公司

开本 787毫米×1092毫米1/16

印张 10

字数 20千字 95图

版次 2013年12月第1版

印次 2013年12月第1次印刷

印数 1-1000

书号 ISBN 978-7-5469-4623-8

定价 88.00元

前 言

中国新疆石窟不仅有独特的题材和丰富的内容，而且其艺术水准也非常高。然而，国内外许多人对此并不十分了解，甚至学术界在论述中国“四大石窟”时也没有提及新疆石窟。佛教从印度先传入西域，再传入中原，如果不了解新疆石窟艺术，对于中国佛教文化的了解也不完整。

新疆石窟是伴随着佛教的传入而产生的。于阗传入佛教大概在公元前二世纪以后，西域信奉佛教的年代可以定为公元前二世纪至公元前一世纪之间，到公元前一世纪末大月氏已向中原传入佛教了。印度佛教从公元前三世纪阿育王开始向全国扩张，经历一个世纪后，东逾葱岭传入西域。新疆石窟的开凿始于公元二世纪末，比敦煌石窟的开凿要早。无论在石窟建筑、塑像和壁画上，在建筑、塑像与壁画的有机组合上，新疆石窟都显示出特有的时代风貌和地域特点。

新疆石窟规模恢弘，现存石窟遗址共有14处，660多个洞窟，主要分布在南疆的库车、拜城县境内和东疆的吐鲁番一带。

新疆石窟艺术自公元四世纪以后进入繁荣期，一直到公元十四世纪，由于伊斯兰教取代了佛教而开始衰退。这些灿若星辰的古代石窟群落，可以划分为龟兹石窟群和高昌石窟群。

在以往关于新疆石窟的研究著作中，论述基本上是遵循佛教内容而展开的。如：佛本生故事、佛传故事、因缘故事等。“本生”是巴利文Jataka的意译，音译为“陀伽”，意思是释迦牟尼如来佛前生的故事。古代印度相信轮回转生，一个动物，既然降生，必有所为，或善或恶，不出两途。有因必有果，这就决定了它们转生的好坏，如此轮回，永无止息。释迦牟尼在成佛以前只是一个菩萨，必须经过无

数次的转生才能成佛，因此就产生了所谓的佛本生故事。佛教常以事物间相互的关系来说明它们产生和变化的现象，其中事物产生或毁灭的主要条件叫做因，辅助条件叫做缘，合称因缘，因此就有了因缘故事。佛传故事又叫做佛本行故事，是释迦牟尼一生中各阶段形象的表述，一般讲他诞生以后王太子的生活，放弃太子身份而出家修道，成为所谓等正觉佛后的教化事迹，直至去世前后的生平事迹。

本书突破了以往研究新疆壁画的分类方法，从社会与艺术的角度，将壁画类别分为供养人像、乐舞艺术、动物形象、人体艺术、服饰艺术、民俗文化和装饰图案等七大类，每类自成一卷，分别加以介绍。读者可在欣赏新疆石窟壁画艺术的同时了解佛教文化，而不会让繁复的佛教经典影响读者对壁画艺术的欣赏。宗教本是利用艺术来为其服务的，但结果却出乎意料，人们为壁画作者精湛的技艺所折服，对佛教内容的关注倒在其次了。

新疆石窟壁画真实地再现了当时的社会历史面貌，为人们了解古代西域人民的生活提供了第一手资料。新疆壁画艺术的博大精深，令观者流连忘返。

目 录

概述	1
飞天	2
飞天	4
飞天	6
飞天	8
飞天	10
伎乐飞天	12
伎乐飞天	14
伎乐飞天	16
一、新疆石窟壁画中的历代乐器	18
伎乐天	19
伎乐天局部	20
飞天	22
乐舞图	24
天宫伎乐	26
天宫伎乐	28
天宫伎乐	30
天宫伎乐	32
舞伎	34
伎乐·飞天·坐禅·树鸟局部	36
伎乐飞天	38
伎乐图	40
飞天	42
听法·伎乐图	44

听法菩萨	47
伎乐·飞天·坐禅·树鸟局部	48
伎乐·飞天·坐禅·树鸟局部	50
回鹘供养人	53
伎乐图	54
伎乐图	56
伎乐图局部	58
伎乐图局部	60
伎乐图	62
伎乐图局部	64
伎乐图局部	66
伎乐飞天	68
伎乐飞天	70
飞天	72
飞天	74
众天人图	76
穹隆顶菩萨图	78
菩萨图局部	79
穹隆顶菩萨图局部	80
穹隆顶菩萨图局部	82
穹隆顶菩萨图局部	84
穹隆顶菩萨图局部	86
穹隆顶菩萨图局部	88
穹隆顶菩萨图局部	90
穹隆顶壁画	92
穹隆顶壁画局部	93
菩萨·佛	94
二、新疆石窟壁画中的历代舞姿	96
穹隆顶壁画局部	97
穹隆顶壁画局部	98

穹隆顶壁画局部	99
乐舞图	100
度乐神善爱键达婆王	102
经变图	104
伎乐图	106
伎乐图局部	108
吉祥天女	110
伎乐天人	112
伎乐天人局部	114
飞天和七宝	116
金刚神与伎乐天	118
佛与天宫伎乐图局部	120
佛与天宫伎乐图局部	121
飞天	122
飞天	125
庵魔罗女	126
庵魔罗女	129
乐舞图	130
涅槃经变·婆罗门奏乐	131
奏乐婆罗门	132
本行经变局部	134
飞天	136
飞天	139
舞蹈童女像	142
供养菩萨	144
佛说法图局部	146
魔女诱惑	149
听法菩萨	150



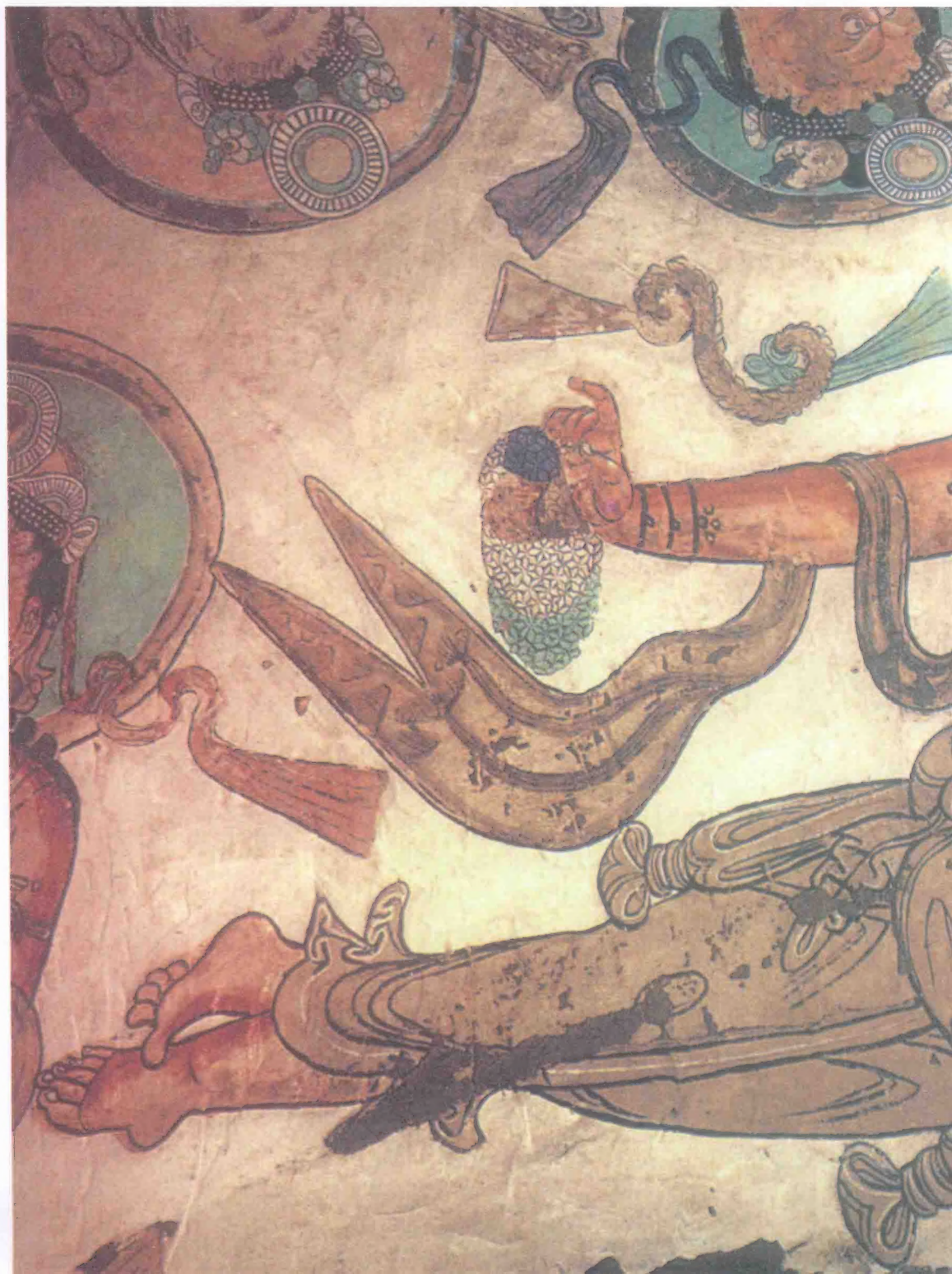
概 述

新疆壁画中有许多关于乐舞艺术的描绘，无论是在龟兹石窟群还是高昌石窟群中都有大量的乐舞壁画。其原因是佛教善于借用音乐舞蹈这种美的形式宣传教义，吸引僧众信徒。《大智度论》中说：

“菩萨欲净土，故求好音声，欲使国土中众生闻好音声，其心柔软，心柔软故受化易，是故以音声因缘供养佛。”乐舞在佛教中的使用是多功能的，既要使众生“心柔软”“受化易”，又要用乐舞作为向佛的供物。克孜尔第38窟中的《天宫伎乐图》除有众多演奏乐器的伎乐外，还有托花盘、舞璎珞、献宝镜的天人，这些都表示了对佛的供养。

《天宫伎乐图》之所以绘在《佛说法图》的上面，其奥秘在于暗示了天宫的位置。天宫伎乐的欢娱场面，是对佛说法度化众生的歌颂和礼赞。《说法图》中的伎乐形象也很多，这些伎乐与“天宫伎乐”共同营造出浓烈的天国气氛，仙音缭绕，轻歌曼舞，使僧尼信徒在此石窟寺中绕行礼拜时，产生雅乐飘逸、舞影绰约的幻觉，沉浸在艺术的陶醉之中，仿佛进入天国。从而引导信徒修行佛道，以达到未来理想的彼岸。

据鸠摩罗什《大庄严论经》载：“天人音乐等，一切皆作唱”。“虚空诸天女，散花满地









飞天

(第2~3页图)

克孜尔新1窟。
人物线条较硬，但有
飘逸感。

飞天

克孜尔新1窟。











飞天（第6~10页图） 克孜尔第196窟



中。”“诸胜乾闥婆，歌颂作音乐，美音轻重声”。又据法显《大般涅槃经》载：“诸天龙八部，于虚空中，雨众妙花……又散牛头旃檀等香，作天伎乐，歌唱赞叹。”从中可知“天宫伎乐”多赞唱佛礼。在《维摩诘经讲经变文》中，对“天宫伎乐”的描写就更热闹了；“于是人天皓皓，圣众喧喧，更有阿修罗等，调飒玲玲之瑟琵琶，紧那罗王，鼓驳之羯鼓。乾闥婆众，吹妙曲于云中；迦楼罗王，动箫韶于空里”。

在龟兹壁画中，乾闥婆比较自由，时而为佛献花，时而翱翔于云霄。而紧那罗则多在天宫里，有的吹笛，有的击鼓，有的弹箏，有的弹箜篌，有的挥臂跳跃，有的叉手扭腰，有的翩翩起舞，有的急促旋转。

尽管“天宫伎乐”“作天音乐、唱天妙歌”但其音乐、舞姿还是当时龟兹艺术的真实写照。如《通典》中描述龟兹乐时载：“皆初声颇复闭缓、度曲转急躁……举止轻飘，或踊或跃、乍动乍息，跷脚弹指，撼头弄目，情发于中，不能自止。……龟兹伎人弹指为歌舞之节，扑亦之意也”。这些舞姿在龟兹壁画中经常可以得见。如克孜尔第69窟中的“撼头”、第17窟中的“弄目”、第178窟中的“弹指”等都是龟兹舞蹈的动作。壁画中所描绘的乐器，也正如《隋书·音乐志》中所记载，弥补了文献中的不足。“天宫伎乐”真实反映了《大唐西域记》所说龟兹地区“管弦伎乐，特善诸国”，也印证了《新唐书》中所称龟兹“俗善歌舞”的历史面貌。

伎乐飞天

克孜尔第196窟。飞天戴头冠，身披长巾，右手托钵，左手作散花状，姿态优美。





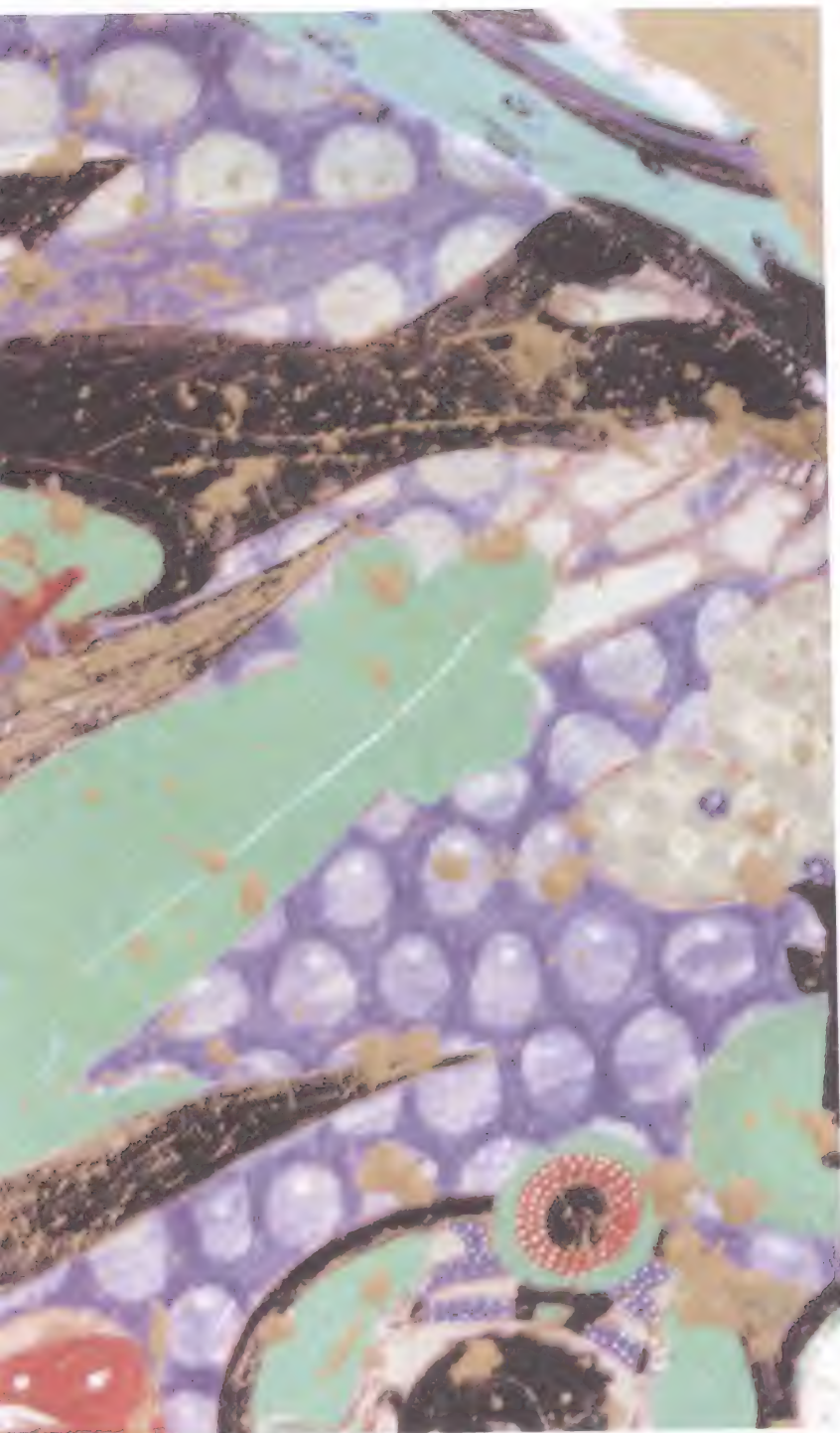
伎乐飞天

克孜尔第196窟。
飞天怀抱琵琶作演奏状。









伎乐飞天
克孜尔第8窟。

一、新疆石窟壁画中的历代乐器

1. 汉晋时期的乐器

由于新疆石窟开凿于东汉末年，所以对两汉时期的音乐反映较少。但两晋时期开凿的石窟所描绘的乐器中，就有弦鸣乐器、气鸣乐器、膜鸣乐器和体鸣乐器等，其种类已经很完备了。

[弦鸣乐器类]

五弦琵琶。棒状形，琴体细长，直颈，上三轴，下二轴，在克孜尔第14号窟中有清晰的描绘。演奏者双目凝视，头微倾，仿佛沉浸在音乐之中，右手拨弦，左手按在第一把位上。从图上看，还没有固定的品位。在克孜尔第38号窟中也有两个弹五弦的乐人，一个与吹唢呐的乐人相呼应，似乎在为唢呐伴奏；另一个则与笛子相配合，仿佛在独奏。此外，在库木吐拉第46号窟中也有一个弹五弦的乐人，他盘腿而坐，右手弹拨，左手按弦，双目微闭，面部展现正在独奏的神态。在该窟中的琵琶没有克孜尔第14号窟中描绘得清楚。从这些壁画来看，五弦琵琶都是横卧在胸前弹奏，只用一个把位。

曲颈琵琶。因头部向后屈而名，有四根弦。它的共鸣体较五弦稍宽大，但基本上还是棒状形。这种曲颈琵琶与阿拉伯音乐中的“乌德”有所不同，与敦煌莫高窟中的宽圆共鸣体的曲颈琵琶也

伎乐天（右）

克孜尔第69窟。飞天袒上身，穿裤裙，身披长巾，怀抱琵琶，右手拨弹。图案线条比较硬直、呆板，但仍给人以美感。







伎乐天局部
克孜尔第69窟。

不一样。曲颈琵琶在克孜尔尕哈第23号窟和第30号窟中均有描绘，乐人左手食指按弦，中指微启，右手拨弦，形象很庄穆。此外，在庫木吐拉第46号窟中也有一个弹曲颈琵琶的乐人，与吹排箫的乐人互为一组。持箫者正闭目倾听曲颈琵琶的精彩独奏。

阮咸。史书中记载为直颈，但在克孜尔石窟中则有两种形制。一种是直颈，如第38号窟中有三幅图：一个与排箫成一组，一个与笛子成一组，还有一个是独奏姿态。另外一种为曲颈。在克孜尔第14号窟中也有一个曲颈四弦阮咸，图中不仅弦数很清楚，而且曲颈部分和四个轴也很明显，共鸣体为圆形。同在一个第38号窟中的4个阮咸，3个是直颈，1个是曲颈。共鸣体均为圆形，琴把很长。有人说

飞天

克孜尔第80窟。飞天的腿部呈“力”字状，腾空跃起，右手托花盘，左手散花。线条简练，具有飘逸感。









其中的曲颈阮咸是画工的笔误，那第14号窟中的阮咸也很清楚，是曲颈四弦，这说明，曲颈阮咸是客观存在的。

竖箜篌。在克孜尔尕哈第23号窟中有描绘。乐工身披彩带，上身半裸，双目下视，正用左臂夹着竖箜篌，两手拨动琴弦。壁画中的竖箜篌很典型，但遗憾的是当年艺术家没有画出竖箜篌的弦数。这种竖箜篌显得小巧玲珑。此外，在库木吐拉第63号窟中也有对竖箜篌的描绘。

凤首箜篌。在克孜尔第38号窟中有图。这是一种弓形哈卜，琴头有一个凤头装饰。

箏。在库木吐拉第63号窟中有图。这是一个“毗河罗”窟，呈长方形，顶部很高，是佛教徒们居住的地方。在顶部绘有箏图，但弦数已不清楚。此外，在库木吐拉第68号窟中也有同样的箏图。

[气鸣乐器类]

笛。在克孜尔第38号窟中出现的是横笛，图中描绘的是一种有六个指孔、一个吹孔的笛子。该窟中有两幅笛子图，一个正在为舞人伴奏，另一个与五弦成一组。此外，在库木吐拉第63号窟中也有笛子的描绘。

篳篥。在库木吐拉第46号窟中有描绘，乐工头系飘巾，手佩玉镯，抬指按试。乐器，是正欲独奏前的一瞬姿态。

排箫。在克孜尔第38号窟中有两幅图，一个与阮咸为一组，另一个则为舞蹈伴奏，是一个多管并列的形制。此外，库木吐拉第46号窟中也有排箫。在库木吐拉68号窟中也有一个排箫，是10个管。

笙。在库木吐拉第63号窟和第68号窟中均有图。

乐舞图（左）

克孜尔第175窟。舞人动势感强，舞姿优美。









天宫伎乐 (第26~29页)

克孜尔第38窟。这是窟前室几组极富有装饰性的图案，图案绘有成对乐师和舞蹈者。演奏乐器有琵琶、箏、横笛、排箫和琴等。舞者作出各种姿态，臂和手指造型十分优美，全图节奏起伏，结构严谨，变化丰富，给人以美的感受。





天宫伎乐 克孜尔第38窟





天宫伎乐 克孜尔第38窟。





唢呐。在克孜尔第38号窟中有图，近似现代使用的小唢呐，即“海笛”。图中一个乐工正在聚精会神地演奏，与五弦为一组。古代有关“龟兹乐”的记载中没有这个乐器，但壁画中却清楚地有唢呐演奏的姿态，这是一个很珍贵的形象资料。

[膜鸣乐器类]

羯鼓。在库木吐拉第68号窟中有图，双面蒙皮，与史书记载相合。

腰鼓。在库木吐拉第68号窟中有图。是一个细腰鼓的形状，鼓体中间细，两头宽，鼓两头蒙皮。

答腊鼓。在库木吐拉第68号窟中有描绘，这种鼓也是两头蒙皮，但鼓身比羯鼓短，类似印度的短框鼓，与日本信西古乐图中的“楷鼓”很相似。

[体鸣乐器类]

拍板。在库木吐拉第68号窟中可见。由六块板组成，上部用绳带穿连，下部开闭击奏。这种乐器在古代“龟兹乐”中不见记载，大概是汉族工匠们描绘在壁画上的。

2. 魏晋南北朝至唐宋时期的乐器

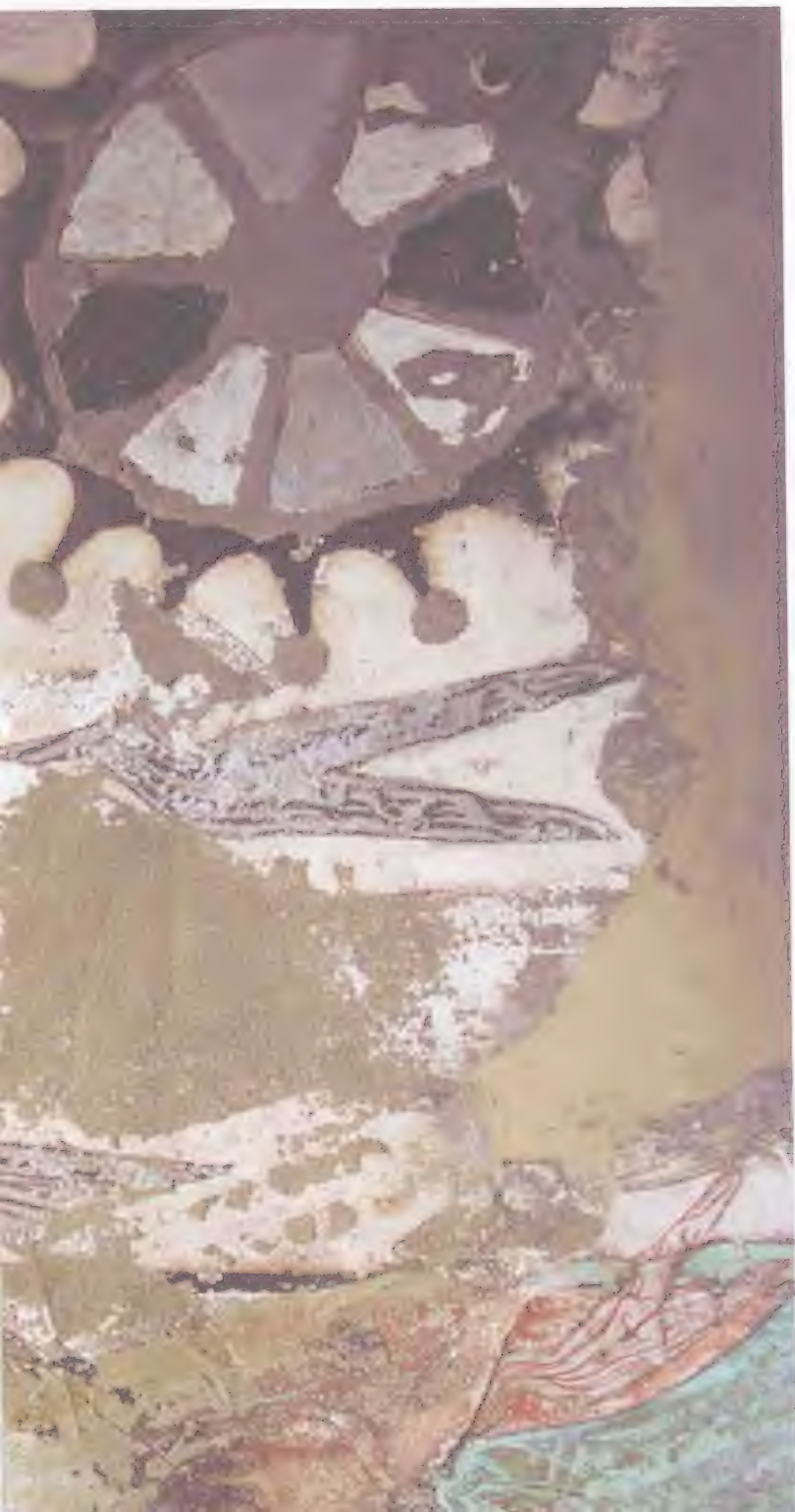
经历了汉晋的发展阶段，“龟兹乐”已进入兴盛期，乐器种类也较前一阶段有所增加，这在各种史书中都有记载。但这时期的壁画中出现的乐器却不见增多，这里可能有两个原因，一种可能是古代画工们力求不与前人重复，所以汉晋时期已出现的一些乐器就此免了；另一种可能是由于自然和人为

舞伎（左）
克孜尔第77窟。









伎乐·飞天·坐
禅·树鸟局部
(第36~37页)

克孜尔第118窟。

伎乐飞天

克孜尔第69窟。
图中飞天头戴宝冠，
裸上身，披长巾，作
飞天状，线条简练，
人物造型较硬直。





伎乐图

克孜尔第77窟。

的原因，使得这一时期的石窟壁画大量损坏，没能保留至今。这就使我们难以了解南北朝至隋唐时期西域音乐的全貌。但是，从现存石窟的壁画中毕竟是可以了解到乐器的一些发展变化的。这一阶段出现的乐器有五弦、阮咸、竖箜篌、腰鼓、凤首箜篌和笛。





五弦。这种乐器出现较多，其中克孜尔第8、80、98、100、192、196号等窟，库木吐拉第58号窟以及森木塞姆第42、48号窟中均有描绘。这时五弦琵琶的演奏有多种姿态，其中有“伎乐飞天”，有供养菩萨，也有自奏自舞的形象，同时还出现了与箏篪合奏的编配。五弦的演奏中大多仍是右手拨



飞天

克孜尔石窟。系洞窟左甬道上装饰画，飞天富有韵律感，身体用凸凹法晕染，粗犷豪放。



听法·伎乐图 克孜尔石窟 人物众多，姿态各异，右下角菩萨舞姿优美。



弦、左手按品位的姿势，但也出现了用左手演奏的“反手琵琶”。五弦琵琶是此时期最重要的乐器。

阮咸。在这一时期出现也较多。如克孜尔尕哈第11号窟，克孜尔第80、98、118、224号等窟中都有描绘。阮咸演奏用拨子，描绘得很清楚。值得注意的是，此时已没有曲颈阮咸了，全部都是直颈、圆体、长把、四弦的直颈阮咸。

竖箜篌。在克孜尔第80号窟和库木吐拉58号窟中可见。其中克孜尔第80号窟中竖箜篌与五弦绘为一组。库木吐拉第58号窟中则是一个独奏的姿态。这时期的竖箜篌也是小型的哈卜，用两手拨奏。它不同于前期那样用左臂夹琴体，而是用右臂，与现在演奏竖琴姿势基本一样。

笛。在克孜尔第193号窟和第224号窟中有图。演奏者上身半裸，双脚交叉，面带微笑，是一个正欲试笛的姿态。

腰鼓。这一时期的腰鼓比汉晋时期描绘得清楚，也是中间细两头大，鼓两面蒙皮，并用绳索相互拉牵。克孜尔第224号窟中的击鼓图，图中人表现出演奏的姿态，把当年龟兹乐舞描绘得栩栩如生。

龟兹乐舞到唐宋时期已占有很重要的地位，鼓舞曲几乎全用“龟兹乐”。“龟兹乐”所使用的十多种乐器与壁画的描绘基本相符合。下面着重介绍一些新出现的乐器和同一乐器的不同形态。

曲颈琵琶。在库木吐拉第24号窟中可见。这个乐器共鸣体仍为棒状，曲颈4弦，与唐宋中原使用的曲颈琵琶并不一致。特别应该注意的是，图中右手很明显仍用木拨弹奏。古代文献中说，西域琵琶演奏家裴神符废拨用手指弹奏琵琶，是一个创举，为今世琵琶的演奏提供了先例。但壁画中仍用木拨，说明唐宋时期西域并没有废拨的演奏，这是

一个很重要的资料。从这一时期的琵琶形制来看，琴体越来越长，为现今维吾尔族的弹拨尔乐器提供了历史渊源。

三弦琵琶。在克孜尔新1号窟中有图。琴体修长，成棒状形，直颈。图中三个琴轴很清楚，这种三弦琵琶从形制到弦数与现今维吾尔族弹拨乐器很相似。

三弦阮咸。在克孜尔第77号窟中有描绘。这个洞窟的开凿约在两晋时期，但到唐宋时期才作画，因而可视为唐宋时期的乐器。这个阮咸琴体呈圆形，琴把细长与前期的宽把有明显不同。虽然轴已不清楚，但从清晰的弦数来看，是一种三根弦的直颈阮咸，与前期的四弦阮咸不一样，这种三弦乐器的出现，是唐宋时期龟兹音乐的显著特点。

排箫。在森木塞姆第29号窟、克孜尔第77、135号窟和库木吐拉第13、16号窟中均有描绘。其中库木吐拉的排箫是一个系彩带的特写，乐器由低管到高管排列，成梯形状。克孜尔第135号窟中则是一个演奏排箫的舞人形象。在克孜尔第77号窟中虽然也是一个吹排箫的舞姿，但乐器不是梯形而近似方形。演奏者上身赤裸、系飘巾，一腿曲膝，双目凝视，颇有韵味。森木塞姆29号窟中则是两个吹排箫的飞天形象。排箫画得很清楚，由14个竹管用两道绳系在一起，成梯形状。

筚篥。在库木吐拉第13、16、24号窟中均有描绘。其中13号窟中出现两个筚篥，没有画出指孔，乐器用彩绸系着，吹口哨片很清楚。第24号窟中的筚篥也没有画指孔，但吹口用的哨片多了两个苇根相夹，用以固定哨片。在16号窟中的筚篥则清楚地画出了七个指孔，与现今维吾尔人使用的巴拉曼完全一样。

听法菩萨（右）
克孜尔第38窟。











伎乐·飞天·坐禅·树鸟局部（第48~51页） 克孜尔第118窟。

双箏箏。在柏孜克里克第29号窟中有图。乐器是双管并列，有五个指孔。由于年代久远，画面剥落，已不太清楚了。这个双箏箏在古代文献中没有记载，为我们研究古代高昌乐又提供了一个珍贵的资料。

笙。在库木吐拉第13号窟中可见。乐器是一个系彩带的特写，匏体呈圆状，整个乐器描绘得很清楚，与现今中原使用的笙基本一致。

腰鼓。在库木吐拉第13号窟、克孜尔第135号窟中有图。前者是一个细腰鼓的特写，中间细，两头宽，系着飘巾。后者则是一个击腰鼓的舞蹈形象，舞者系纱巾，右手击腰鼓，身为S型，出胯曲膝正在起舞，龟兹舞姿由此可见一斑。此外，在柏孜克里克第29号窟中也有一个细腰鼓的图形。

答腊鼓。在克孜尔第77号窟中可见。这个鼓挂在一人胸前，用两手击奏，鼓身呈圆形短框，两头蒙皮，与《古今乐录》记载的“答腊鼓，制广于羯鼓而短，以指揩之，其声甚震，俗谓揩鼓”很相似。但与前期使用的答腊鼓有所区别，是否它属于一种腰鼓，亦未可知。按腰鼓一般均为细腰鼓，而此鼓却是近圆状，图中描绘是一个揩鼓姿态，故暂且归答腊鼓类。

鼗。在日本人剥走的柏孜克里克壁画中有描绘。一个深目高鼻多胡须的西域长老正手持鼗，是在整个《伎乐图》中的休止动作。这种鼗是一根柄上只穿着一个小鼓的形制，它不同于宋代《乐书》

回鹘供养人（右）

库木吐拉第79窟。具有高昌回鹘特点，人物面相丰满，表情安详。







记载的那样是一柄叠三枚的鼗。这说明柏孜克里克石窟中描绘的鼗是古代最原始的形态。

钹。在柏孜克里克第29号窟中有图。一对铜钹，其直径不大，是一种小钹。这个乐器一直到唐宋时期的壁画中才出现，说明“龟兹乐”中不常用。钹出现在吐鲁番，说明古代“高昌乐”中使用它，但主要是用于佛教的庙堂音乐。

拍板。也在柏孜克里克第29号窟中出现，是由五个板组成的，与前期六个板有所不同。虽然这个乐器在高昌壁画中出现，但未必就是在“高昌乐”中使用，可能是当地汉族音乐家所用，或者主要用于佛教礼仪活动。

3. 元代时期的乐器

这一时期的乐器，主要在高昌柏孜克里克石窟中。因为这时南疆已开始改宗伊斯兰教，13世纪库车一带伊斯兰教开始盛行，佛教艺术遭到摧毁，石窟不仅无法兴建，连原有的石窟也遭到毁坏。而这时，高昌仍继续信奉佛教(宋代使官王延德出使高昌的记述说明了这点)，故而石窟寺继续得到兴建，目前在高昌壁画中还残留有这一时期使用的七件乐器。

曲颈琵琶。在柏孜克里克第16号窟中有图。这里的琵琶与现今中原通用的琵琶已非常相似，共鸣体渐宽，琴把已缩短，与库车地区那种修长、长把的棒状琵琶已不相同。随着伊斯兰教扩及到高昌，这种宽胴体的曲颈琵琶已不再使用，而在中原得到继承。新疆的弹拨乐器则以南疆库车地区的棒状琵琶为基础继续发展。

伎乐图(左)

克孜尔第118窟。









伎乐图（第56~57页图） 克孜尔第77窟。

伎乐图局部 克孜尔第77窟。





伎乐图局部 克孜尔第77窟。





伎乐图

克孜尔第77窟。





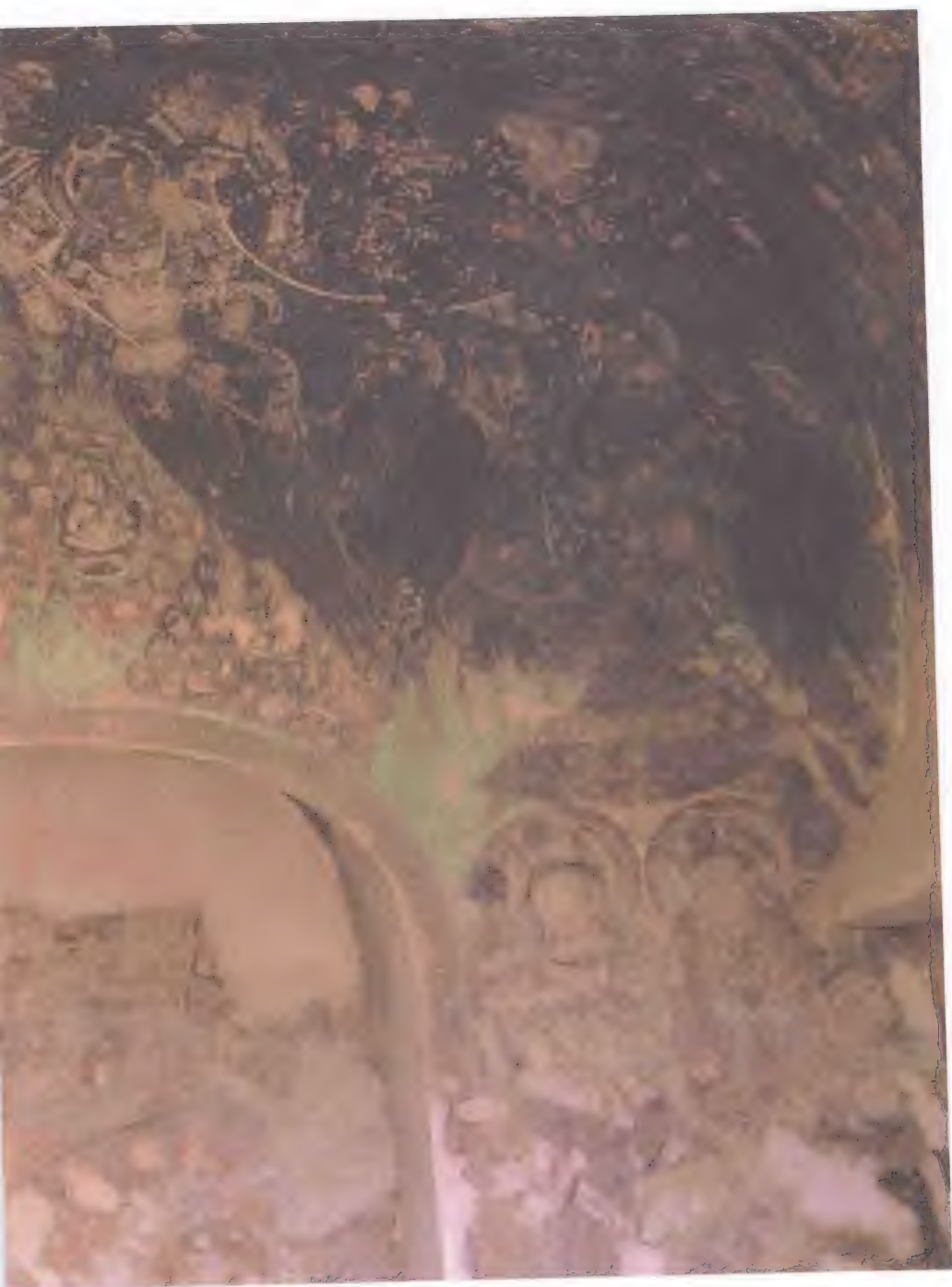
伎乐图局部 克孜尔第77窟





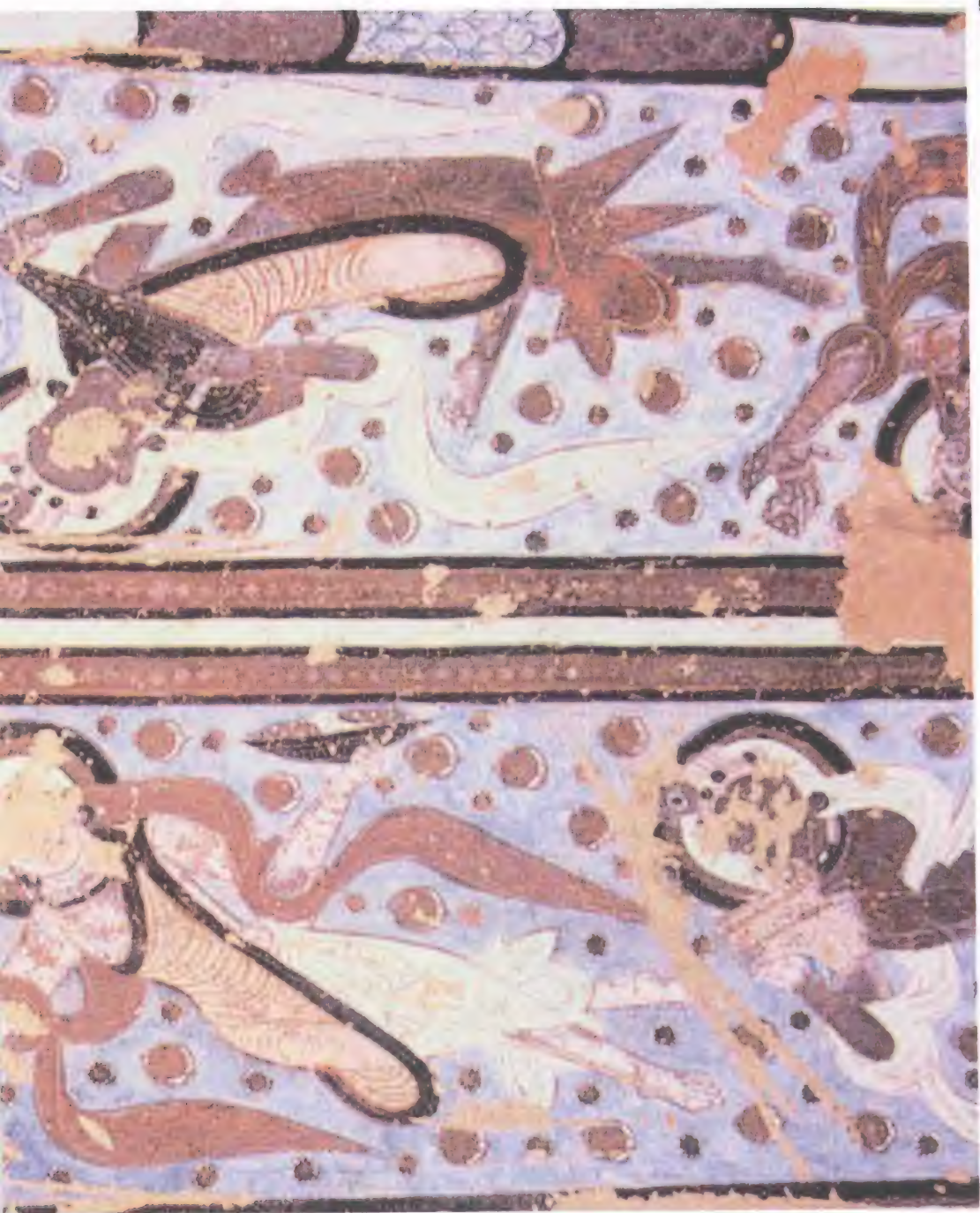
伎乐图局部 克孜尔第77窟。





伎乐飞天 库木吐拉第58窟。





伎乐飞天 克孜尔尕哈第30窟。

风首箜篌。在柏孜克里克第54号窟中可见。这个窟是宋末元初的产物。宋代王延德出使高昌时有“乐多箜篌”的记载。他描述的正是洞窟中所见风首箜篌。因琴头有风啄图案而得名。图中很清楚地描绘出有10个琴轴，但没有画弦数，琴下半端也没有画系弦的位置。但乐器的形态大致不错，是一种小型的哈卜，抱胸前，用手拨奏。它印证了宋人对高昌地区的记载，说明古代高昌地区在宋元时期仍





使用着筚篥。

筚篥。在柏孜克里克第16号窟中有描绘。此画保留得比较清晰，但可惜有局部剥落。从图中可以看出，乐工卷发多须，深目高鼻，正在吹奏筚篥，完全是一个西域少数民族艺术家的形象。这个乐器在日本人剥走的高昌壁画中也有描绘，它再一次证实了现今维吾尔族使用的巴拉曼正是古代的筚篥。

飞天

克孜尔尕哈第30窟。属装饰性图案，人物造型独特，有动感，但形象硬直，线条节奏强，绘画较有特点。



中国新疆古代艺术宝库





飞天 克孜尔尕哈第30窟

众天人图
库木吐拉第46窟。





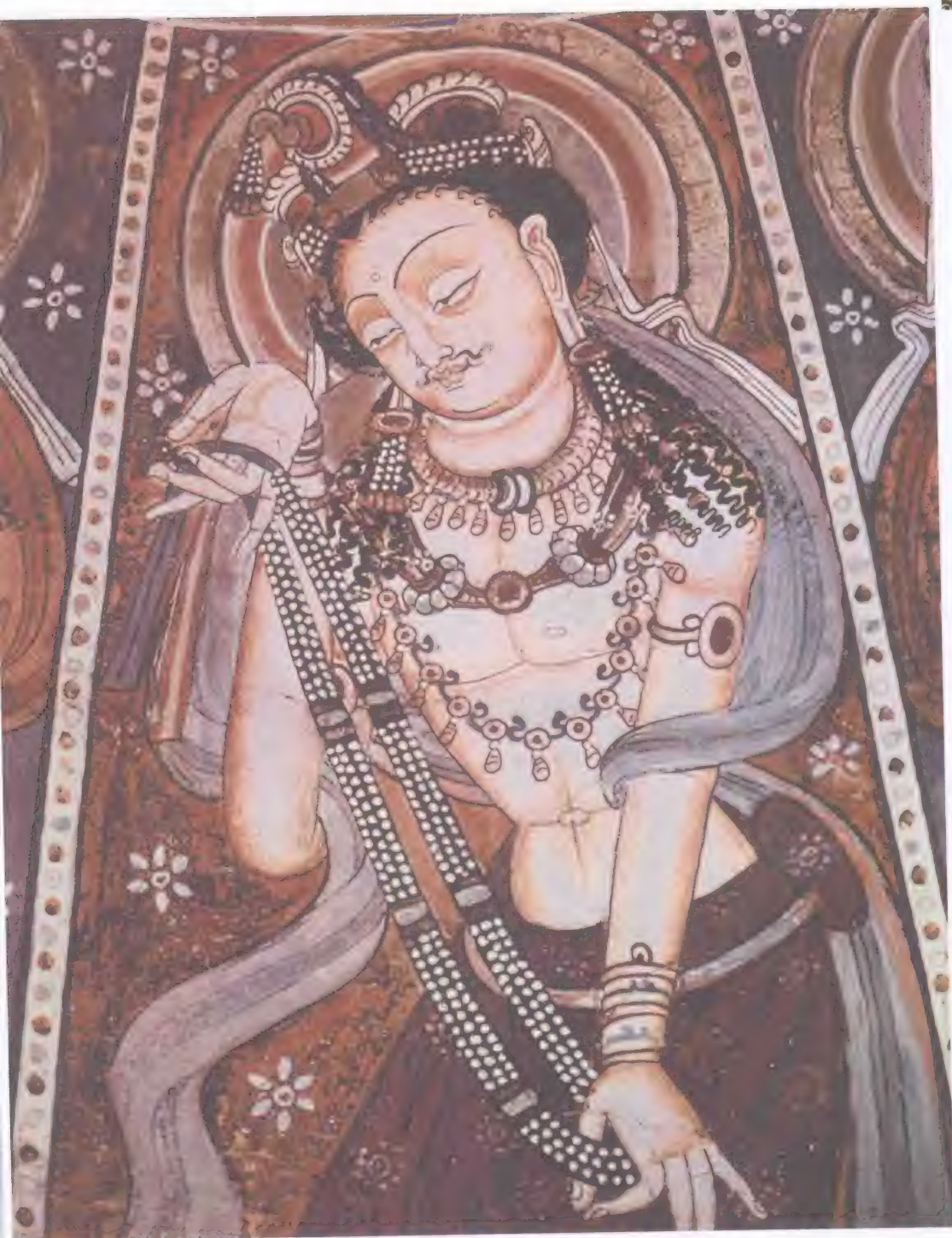


穹隆顶菩萨图（左）

库木吐拉第21窟（新1窟）。穹隆顶部绘莲图案，周边绘十三身菩萨像，人物均头戴宝冠，赤裸上身，披璎珞宝珠，下身穿裤裙。人物造型千姿百态，线条描绘细腻，立体感强，注重细节描绘，线条流畅而富有弹性，人物具有当地人特点。

菩萨图局部（右）

库木吐拉第21窟（新1窟）。







穹隆顶菩萨图局部（第80~81页） 库木吐拉第21窟。

穹隆顶菩萨图局部 库木吐拉第21窟。













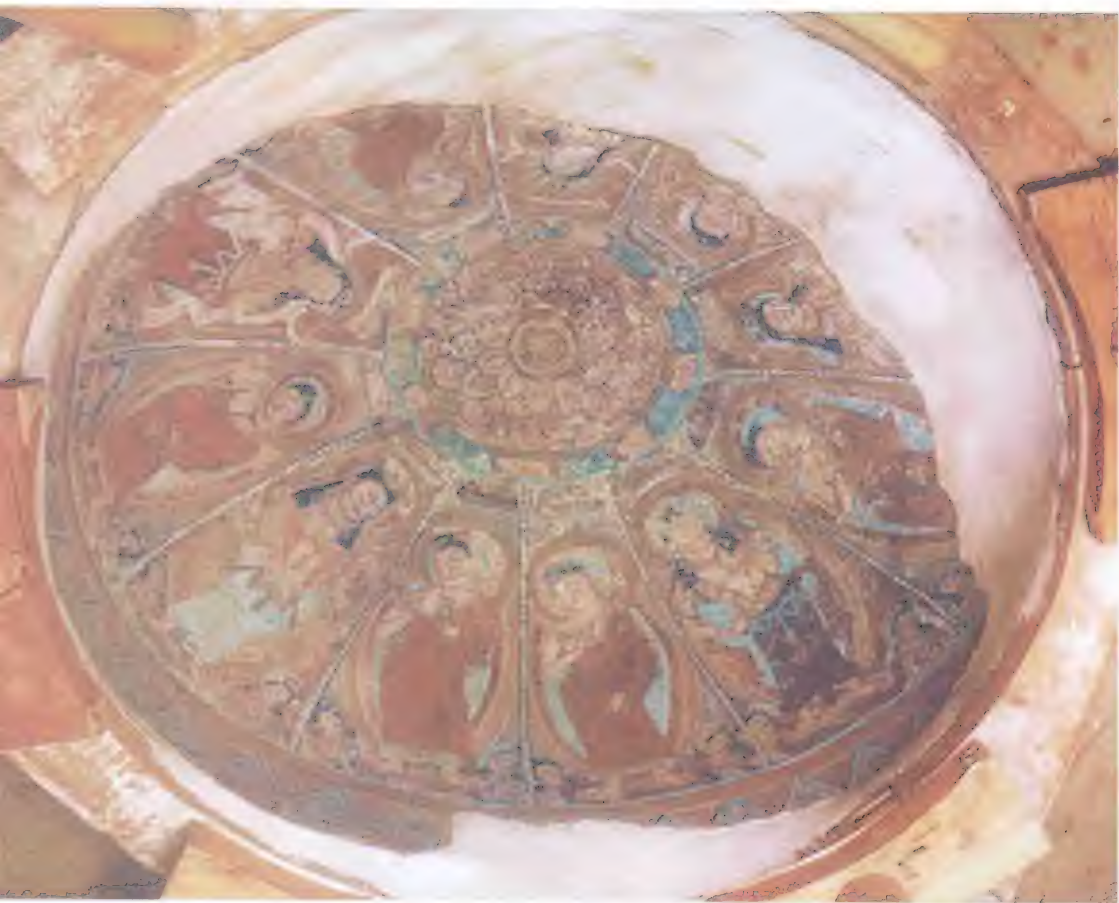








(第84~91页) 穹隆顶菩萨图局部 库木吐拉第21窟



穹隆顶壁画（左）

库木吐拉第20窟。

穹隆顶壁画局部

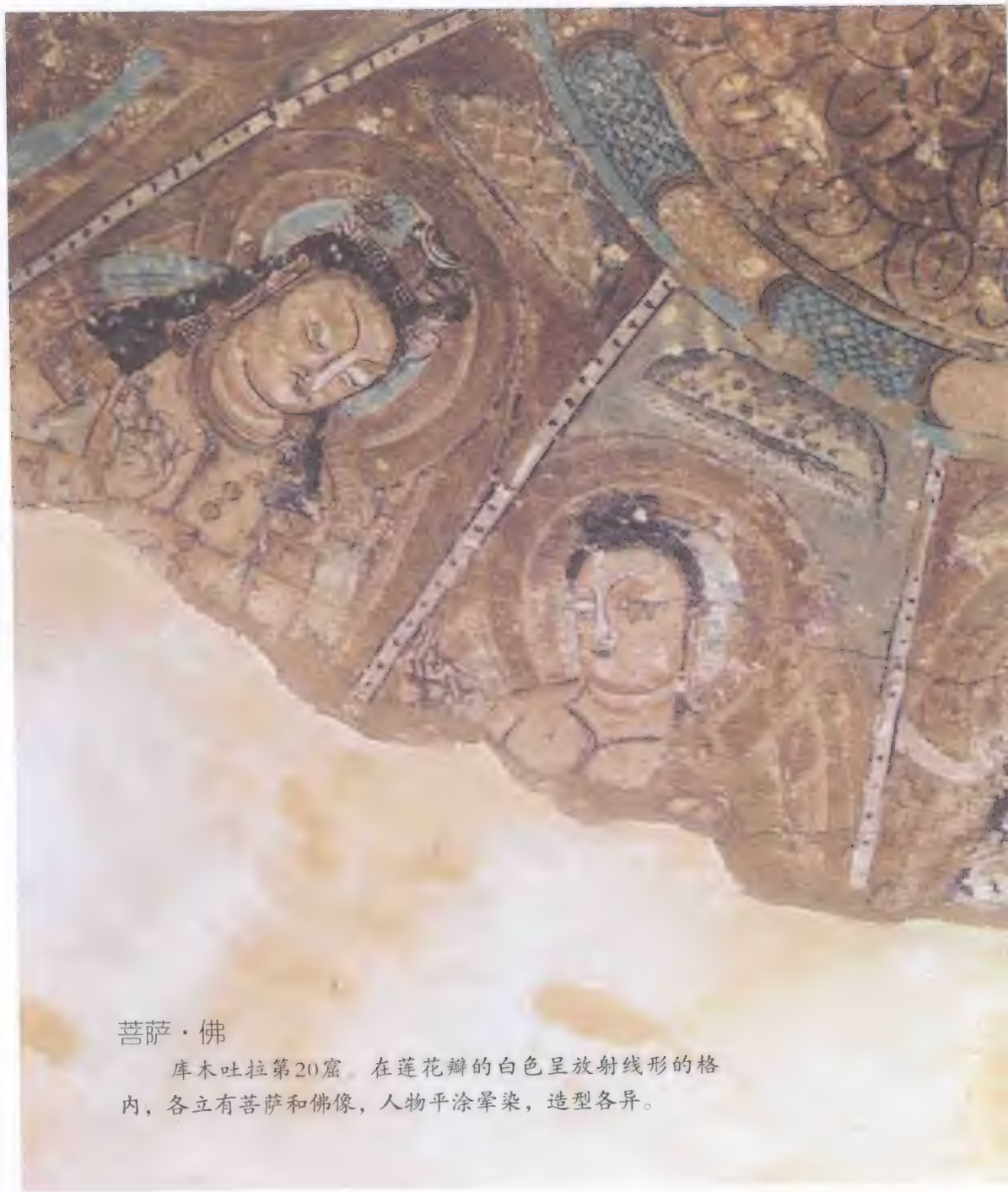
（右）

库木吐拉第20窟。

笛。在柏孜克里克第16号窟中出现。乐工多须剪发，正在吹奏。从图中可以清楚看出笛有吹口，但没有膜孔，指孔有三个很清楚，尾端因壁画剥落而不存在了。另从日本人剥走的高昌壁画中可以很清楚地看出笛子有六个指孔。现今维吾尔族使用的笛子也是六个孔，从不用膜孔(与壁画相合)，即使有膜孔也用胶布贴上，这说明维吾尔人继承了古代的音乐传统。

大鼓。在柏孜克里克第16号窟中有图。这种乐器在史书中没有记载。但是在库车地区出土的舍利盒中也有对击大鼓的描绘，与吐鲁番壁画中一样。





菩萨·佛

库木吐拉第20窟。在莲花瓣的白色呈放射线形的格内，各立有菩萨和佛像，人物平涂晕染，造型各异。



说明大鼓无论是在“龟兹乐”还是“高昌乐”中都使用着。这种鼓身扁平，两面蒙皮，用两槌相击，图中是一个正在击鼓的姿态。此鼓与羯鼓有区别，与其他鼓也不相同，它又不见载于史书，因此更有研究价值。

拍板。在柏孜克里克第16号窟中可以得见。图中描绘的乐人眉目清秀，体如“宫娃”，上身赤裸，正将拍板举至胸前。壁画中描绘的是由两块板相系，而与其他那种由五块或六块板相系的拍板有区别。这种拍板与现今中原人民使用的竹板已完全相似。

钹。在日本人剥走的高昌壁画中有描绘。一位深目高鼻、浓眉多胡的西域乐工两手各持一钹正欲相击。这种乐器在“高昌乐”中并不记载，可是图中却是一个西域少数民族形象，它是研究古代西域音乐的珍贵资料。

二、新疆石窟壁画中的历代舞姿

1. 汉晋时期的舞蹈

克孜尔第17窟壁画是典型的菱形格画，每一格画中都有舞蹈形象，其中一图中人物系女性，双手上下舞动，双脚交叉，身前倾，低头弄目，含情脉脉，头戴丝巾飘带，婷婷玉立，舞姿动人。

另一幅图中人物作蹁脚立状，身披璎珞，身右倾，双手作椎状。右边一西域男性作射猎状。系本生故事中的一幅舞蹈造型。还有一幅鹿本生故事中的舞姿。舞者全裸，身披飘带，头上梳髻，妩媚典雅。这幅图描绘了三位舞者的姿态。左边是交脚

穹隆顶壁画局部
(右)

库木吐拉第20窟。







穹隆顶壁画局部（左、右）
库木吐拉第20窟。





坐立的菩萨，正在观看另外二者的舞蹈。中间舞者左手上托，右手前举，身前倾。左腿盘右脚跷脚伏。眼神正注视右侧舞者，动作妩媚。右边舞者交脚立后退，双手前推蹉步后移，一幅典型的龟兹舞蹈语汇。姿态优美轻盈，舞蹈节奏舒缓沉稳。其舞姿一直延续至今，为我们研究龟兹乐舞提供了珍贵的资料。

此外有一种世俗舞姿，舞中人物身着花点上衣，低头弄目，左手上托，右手按腿，是坐势中的舞姿。其头饰简朴，没有珠光宝气。

还有一幅东汉时期的作品，表现的是双人舞蹈。左边舞者近乎全裸，头戴花冠，带项链，身披彩巾，左手高举，右手在胸前作推状。似让右边女子看他送的礼物，而右边舞者却低视，右手胸前舞动，左手下垂，身向左倾，头戴花帽，身后披纱巾，与现今新疆于田维吾尔族女子服饰相似。舞者柔美挺秀，细腻舒缓，轻歌曼舞，柔媚多情。

克孜尔第48窟壁画中的人物造型是一位菩萨，头有光圈，身披璎珞饰彩绸，着裙襦，系供养菩萨的姿态。还有一幅菩萨状，头戴花冠，有项光，上身裸，下着短裤，身披飘带。另一幅供乐菩萨，头饰宝冠，有光圈，身披彩带，手持琴。身佩璎珞，上身裸。舞者身后稍倾，眼低侧视，柔情俊美。

此外有一舞者是飞天形象，这些菩萨，称作“健达婆”，译成中文叫“香音神”，是佛经所说西方极乐世界中专门散播香气，能奏乐，善飞舞的神仙。舞者头戴花冠，身披璎珞、长巾，双手在上方舞动，楚楚动人。





度乐神善爱键达婆王 克孜尔第17窟。

经变图 库木吐拉第16窟。









伎乐图 森木赛姆第48窟。乐师，舞神，造型千姿百态，动感强。

伎乐图局部

森木赛姆第48窟。乐师，舞神，造型千姿百态，动感强。









吉祥天女 和田丹丹乌里克遗址出土。天女形体呈“S”型，线条流畅，造型优美，别具一格。





克孜尔第38窟壁画中的舞者头戴花蔓，上身裸，下着裙襦，右手叉腰，左手持巾舞动，仰头斜目，韵味隽永。另一舞蹈是位龟兹世俗舞蹈的一个造型，上身裸，右手叉腰，左手高举，亦可能是一位供养人。一条鲜明的长绸绕在舞者身上，也可能是舞绸中的一个姿态。还有一幅是龟兹世俗舞蹈的一个姿态，亦是灯舞的表演。舞者双手托着点燃的灯，静静聆听佛法，眉目清秀。

克孜尔第38窟有“乐舞窟”之称。两壁天宫伎乐图，内容丰富，神态生动。每幅图分为七组，每组画两半身伎乐，构图均称，人物线条圆润。从这些天宫伎乐图中，可以看到当年龟兹地区使用的乐器，有管乐、弦乐、打击乐。各种乐舞组合，呈现出婀娜多姿的舞态。人物服饰虽为菩萨装束，却生动再现了龟兹乐舞实况。

这些舞蹈均为双人舞、或一人舞一人伴奏，这些歌舞形式一直延续到今天。让人观后仍感到十分贴切，十分感人。

克孜尔第114窟壁画中的舞者则婷婷玉立，柔美挺秀，上身裸，头饰梳髻，左手扬起，右手自然下垂，脖戴项钏，身披彩巾。左边一男子飞天拥抱舞者，依依不舍，刻画细腻。另一舞者全身裸，

头梳髻，带项链，彩巾搭于双臂之上，持竿伫立，周围布满花朵。左边是一位伫立的舞者，头梳髻双手合掌，舞姿俊俏、优美。右边是坐势，右手上举，左手扶腿上，抬头目仰视，是接功的姿态，韵味隽永。

伎乐天人

克孜尔第135窟。壁画绘在石窟的穹隆顶上，壁画用大色块表现人体的不同姿态。







库木吐拉第46窟壁画中的舞者低头弄目，含情脉脉，右脚后勾，左脚支撑着地，身披彩绸，双手在胸前舞动。造型十分优美，是龟兹世俗舞蹈的姿态。另外画面上是两位伎乐菩萨，左边菩萨双手持排箫，低头试吹，上身裸，佩钏带绸，右边菩萨正演奏四弦琵琶，聚精会神。

还有一位舞者是位龟兹姑娘，正跪在地上，右

伎乐天人局部
(第114~115页)
克孜尔第135窟。

飞天和七宝
克孜尔第123窟。





手托举，左手在胸前，似是祈求佛主的保佑。舞者闭目仰头，又似乎是在聆听佛陀的教诲。此外有一幅燃臂的本生故事，描述一位菩萨为在黑暗中迷路的龟兹商旅指路，用油泼在双手臂上点燃，牺牲自己给别人带来光明。左边是一位双手点燃上举的造型，上身裸，披绸巾，着裙襦，正舞动身躯，右边商旅扬手表示衷心的感谢。带有舞剧色彩的亮相，





金刚神与伎乐天

克孜尔第77窟。
金刚神左手持莲花，
两身伎乐天人在其后
拨弹长颈阮咸和作舞
状。姿态较优美。





佛与天宫伎乐图局部
(左、右)

克孜尔第76窟。人物造型及服饰，具有浓郁的印度特点。

感人肺腑。

另有一幅典型的龟兹舞蹈。舞者双手上下舞动，低头弄目，身向后退，上身裸，没有任何饰物，似在佛陀面前表演民间舞蹈。造型精美绝妙，显示了龟兹舞蹈的高超技艺，不能不使人感到惊羡和赞叹。



这也是一幅典型的龟兹舞蹈。舞者低头弄目，双手上下翻掌，身向右倾，柔软的两臂，秀美纤丽的手指，柔和的形体，给人一种柔美轻盈的感觉。

克孜尔第18窟壁画中的舞者是一菩萨，但服饰却近似于俗民，上身赤裸，下着裙襦，头戴三珠冠，左手叉腰，右手上托于胸前，是舞动彩绸的一





个亮相，双脚呈跷状，身微后倾。人物轮廓线细腻圆润，给人以丰润柔软的质感。

克孜尔第14窟壁画中的舞蹈是一幅龟兹世俗舞蹈，古代西域有“合生”舞，是边说边唱边舞的形式。图中二位均是龟兹服饰人物，左边舞者戴花帽，身着翻领上衣，双手合掌，回头说唱。右边卷发，身着翻领花上衣，正与左边舞者对应表演，似是“合生”之表演。

克孜尔第175窟壁画中的舞蹈是一幅优美作品。两位舞者相偎，含情脉脉，左边跷脚，右手抬至胸前，身后左倾，低头喃语。右边舞者纤手舞动。仰视左边舞者，身披彩绸，似是一对恋人，柔媚多情。弯曲柔和的形体，舒展轻柔的动作体现了这一时期龟兹舞蹈的韵律。

2. 南北朝至隋时期的舞蹈

克孜尔第80窟壁画中的舞蹈是南北朝至隋时期的作品，描绘的是“罐舞”的姿态。西域民族往往用各种陶罐取水，这幅图正是表现取自生活的舞蹈。舞者左肩扛罐，双手托扶。全身裸，只有腰间有简单装束，是典型的龟兹世俗舞蹈。

克孜尔第224窟壁画中的舞蹈，描绘了一幅“祈祷”舞态，舞者头戴花蔓，上身裸，双手合十，跪在地上向佛祈祷平安，面目表情忧愁，眼大而无神，仿佛在聆听佛陀的教诲。

克孜尔第193窟壁画中的舞蹈中人物很奇特，身著铠甲，下着战裙，后插小旗，是一武将姿态，正在舞动着军姿。

克孜尔第104窟壁画中的舞者左手上举，右手上托至胸前，全身裸只在腰间有简单装束，身披彩

飞天（左）

克孜尔第76窟。
飞天赤裸，两脚朝上，双手执璎珞，背景绘孔雀羽毛装饰，颇有特点。

巾，带项链，左脚勾起，右脚弓立，似是弯弓之造型。舞者头戴花蔓，人物造型细腻圆润。

克孜尔第110窟壁画中的舞蹈是龟兹世俗舞蹈。舞者头梳髻，上身裸，披彩巾，含情脉脉，正舞动身躯。

克孜尔第118窟壁画中的伎乐演奏者是一位菩萨造型，但乐器却类似阮咸，只有三根弦，说明西域南北朝时已有这种乐器，演奏者是伎乐菩萨，头戴花蔓，彩绸飘舞，正全神贯注地演奏乐器。

克孜尔第58窟壁画中的舞蹈是一幅龟兹世俗舞蹈。舞者头戴高帽，身着龟兹服饰，双手合掌，正在祈祷佛主保佑。人物造型圆润。

克孜尔第80窟壁画中的舞蹈是一幅剑舞的表演姿态。舞者左手持剑梢，右手击剑正上砍，身披彩巾，带项圈。人物造型粗犷、刚毅奔放。

克孜尔尕哈第11窟壁画中的舞者上身裸，头戴三圈冠，身披彩带，左手叉腰，右手抬掌到胸位，交脚蹀立，身躯倾动，正面有一水瓮，似表演沐浴的舞蹈。

克孜尔第224窟壁画中的伎乐是一幅龟兹民俗舞蹈，表演者是龟兹人，头戴花帽，双手击打腰鼓，身向左倾，昂首仰视，正陶醉在音乐之中。

克孜尔第193窟壁画中的舞蹈是一幅双人舞，左边男子左手持剑，右手上举，马步亮相，抬头目视女子。右边女子低头弯腰，双脚蹀立向后移步，华美俏丽，风姿瑰丽，楚楚动人。

克孜尔第8窟壁画中的舞蹈图左是一位丰腴柔美的女子，头梳高髻，身着紧身衣，显示出其优美的线条，正跪着，左手托钵，右手给右边和尚施舍。右边和尚身着袈裟，不好意思接受女子的施舍。画面动静相交，突出表现了两位人物的内

飞天（右）

克孜尔第76窟。
飞天赤裸，两脚朝上，双手执璎珞，背景绘孔雀羽毛装饰，颇有特点。







心，耐人寻味。

另一舞者头戴花蔓，左手翻掌上举，右手握掌，身后倾，双脚跷立，带项链。舞动彩绸。弯曲柔和的形体线条，柔软的两臂，秀美纤丽的手指，舞蹈动作舒展轻柔，妩媚典雅，克孜尔第205窟壁画中的舞蹈是一幅男女双人舞姿，右边人物剥落不清，只有头部清晰。头戴高冠，有光圈，是一位菩萨造型。左边人物线条优美，右手依捏指状，左手在胸前舞动，身着袈裟，具有“曹衣出水”之绘画风格。

克孜尔第80窟壁画中的舞蹈是一幅出家入佛的作品，左边一位龟兹长者，满脸络腮胡子，双腿盘坐于地，左手托盘，右手伸向孩子，依依不舍之情刻画得淋漓尽致。右边孩子决心已定，出家入佛，双手合掌，低头闭目，不忍心看父亲的难过表情。

库木吐拉第45窟壁画中的舞蹈是一幅双人舞蹈。左边一女性，双脚交叉跷立，双手在胸前舞动。头戴二珠冠，身穿龟兹式裙襦，线条柔软，婀娜多姿。右边是一男性，上身裸，披璎珞，手臂带钏，左手指在胸前舞动。二人相依偎，给人以温文娴雅，婉丽飘逸的美感。

克孜尔第196窟壁画中的伎乐是一幅正在吹笙的姿态，演奏者是龟兹地区的汉族。头梳高髻饰花蔓，双手握笙正在演奏。上身裸，盘腿坐，左边是箜篌。此图是西域壁画中描绘最清楚的乐器之一。从人物造型的发型来看，均与当地龟兹人不同，是汉文化与民族文化交融的典型画面。

庵魔罗女（左）

克孜尔第181窟。
人物造型把握准确，
工笔细致，风格独特。

3. 唐宋时期的舞蹈

新疆柏孜克里克第27窟壁画中的舞蹈图描绘的是唐宋时期高昌的世俗舞蹈。舞者丰腴，上身裸，披彩绸，双手合掌，闭目静伫，向往美好虚幻的西方净土。

森木赛姆第39窟壁画中的舞蹈中描绘的是龟兹的舞蹈。舞者是菩萨造型，上身裸，彩巾绕身，戴耳环，佩项链，肩部装束十分华丽。双手交叉在胸前，仿佛脖子也在左右摇动，与现今维吾尔族舞蹈中的“撼头”动作极为相似。

克孜尔第77窟壁画中的舞蹈是一菩萨造型，但却毫无装束，只身披袈裟，头梳高髻，正双手合掌，低头沉思，酷似伎乐菩萨表演的《飘带舞》。壁画中另一舞蹈中描绘的是一位舞者的双手合掌的特写。伎乐菩萨戴大耳环，佩项链，轻纱飘逸，明快爽朗。

还有两幅图均是菩萨造型，一位左手叉腰，右手掌心向上举起，上身裸，带耳环、项链、手链，彩巾飘动。另一位出胯扭腰，左手叉腰，右手上拉至胸位，上身裸，下身着裙，舞姿舒展轻柔。

另外这三幅图均出自第77窟，一位双手合掌，彩绸绕身。一位双手夹着一细竿，头戴花蔓，披璎珞；另一位则左手叉腰，右手抬至胸前舞动，着花环、璎珞。

此外一幅是演奏阮咸的作品。图中人物是一位女性，头戴花冠，帔肩雍容华贵，左手按品，右手拨动琴弦。阮咸仍是西域式样，与中原却不相同。

克孜尔第227窟壁画中的舞蹈中舞者双目怒视，左手持纱装饰物，上身裸，却以璎珞十字交叉于胸部，十分独特。披纱舞绸，造型奇异。

克孜尔第118窟壁画中的舞者是两位菩萨造型。左边舞者头戴圆帽，身披璎珞，彩绸绕身，正双手

庵魔罗女（右）

克孜尔第181窟。
人物造型把握准确，
工笔细致，风格独特。





乐舞图（左） 库木吐拉第73窟。

涅槃经变·婆罗门奏乐（右）

柏孜克里克第33窟。婆罗门闻讯佛涅槃后，兴高采烈，狂欢奏乐。吹笛，吹箏，击鼓，弹琴。人物众多，栩栩如生。







合掌夹着一枝鲜花，身向左倾，出胯扭腰，柔美多姿。右边是一位坐立的菩萨，头戴三圆宝冠，身披璎珞，双手在胸前舞动。

克孜尔第175窟壁画中的舞蹈是一幅三人舞蹈的姿态。左边菩萨右手指上站立一只小鸟，左手在胸前作兰花指，垂发于前。中间菩萨右手叉腰，左手持荷花，身披彩绸而舞。右边似是演奏乐器的菩萨，出胯扭腰，姿态妩媚。反映的是唐宋时期龟兹地区的三人伎乐舞蹈。

克孜尔第175窟壁画中的舞蹈是双人舞姿，左边舞者右手高扬，左手持箜篌，好像准备演奏。右边舞者出胯扭腰，左手持花，右手上拉状，姿态柔美轻盈。

克孜尔第31窟壁画中的舞者是一位龟兹和尚，身着袈裟，右手兰花指捏竹竿，左手在胸位握带，似乎正在舞动竹竿。绘画风格采用“曹衣出水”的手法，人物造型质朴。

克孜尔第129窟壁画中的舞蹈描绘细腻，手臂装束华丽多彩，彩绸缠绕全身，似为《彩绸舞》中的造型。人物面部有剥落，但眉目清秀，双手合掌，彩绸飘逸令人眼花缭乱，是唐宋时期的一幅细密画。

克孜尔第129窟壁画中的舞蹈中描绘的是双人舞姿，左边舞者跷脚，出胯扭腰，左手臂搭在右者肩上，右手作弹指状，上身裸，下身着裙，姿态优美。右边舞者右手弹指，左手掌上托，身体右倾与左边舞者方向靠，着紧身上衣、花裤。其姿态、眼神、手式均十分有魅力，是唐宋时期龟兹乐舞的真实写照。

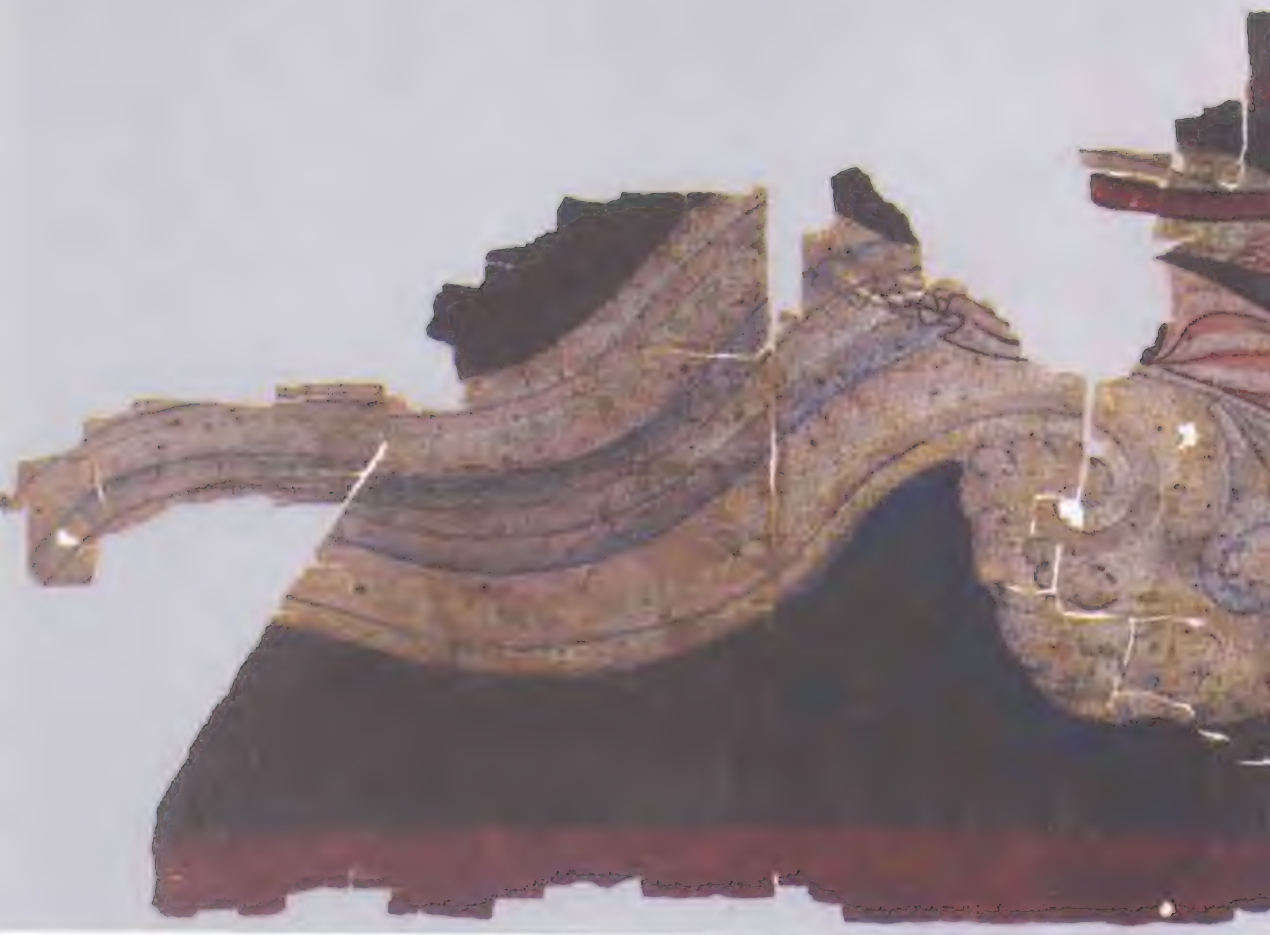
另一舞者头梳髻、带花蔓，帔肩华丽，彩绸落地。双手兰花指舞动花带，右脚支立，左腿后勾，

奏乐婆罗门（左）
柏孜克里克第16窟。





本行经变局部
柏孜克里克第16窟。





飞天

公元8世纪，高昌故城发现。高35.5厘米，宽17.5厘米。绢本彩绘。
飞天呈立姿态，身微弯曲，抬脚，右手托盘，作撒花状，身披挂长巾彩带，优美舞姿形态。





飞天

公元8世纪，
发现于库木吐拉
第67窟。高55厘
米，宽62.5厘米。

正在腾踏飞旋，给人一种激烈跳荡之感，仿佛在表演胡腾舞。

克孜尔第80窟壁画中的舞蹈是一幅著名的彩绸舞造型。舞者是龟兹女性，左手高举，右手下撑，握一彩绸翩翩起舞。左脚支立，右脚勾起，戴耳环，佩花环，上身裸，下身着裙，舞姿奔放洒脱，是唐宋时期龟兹典型的民间舞蹈。

克孜尔第18窟壁画中的舞者身系腰鼓，双手两边击奏，上身裸，身后倾出胯，头戴宝冠，彩绸绕身而舞，是唐宋时期的伎乐菩萨图。

库木吐拉新1窟壁画中的舞蹈是穹顶十三身菩萨的局部，是唐宋时期的最佳作品之一。绘画手法细腻，人物造型栩栩如生。左边菩萨双手合掌夹一枝花，中间菩萨右手叉腰，左手弹指；右边菩萨正舞动佛珠链。三位菩萨均上裸，着不同色裙，头梳髻，戴花蔓，帔肩雍容华贵，身披璎珞色彩瑰丽，舞蹈造型纷繁多样，十分感人。

除以上龟兹舞蹈外，在高昌壁画中也有许多舞蹈形象的描绘。如：高昌拜西哈尔第3窟壁画中的舞蹈中，一图是站立的菩萨，头戴宝冠，有光圈，上身裸，彩绸绕身，双手持罐于胸前，旁边一菩萨一善男跪着，仿佛正祈求“圣水”。另一图则是一位盘坐的菩萨造型，头戴高冠，带耳环，右手作弹指状，左手掌上抬至胸前舞动。舞姿质朴，刚柔相济。

高昌奇康湖第4窟壁画中的舞蹈是一幅特写。舞者头戴花蔓，披纱巾，帔肩华丽，戴臂钏，右手作弹指状，左手持瓶。线条清晰如“曹衣出水”，人物造型丰润柔软。

高昌吐峪沟第12窟壁画中的舞蹈是一幅双人舞蹈，左边一位伎乐菩萨身材苗条，正轻轻出胯，



上身裸，露出圆润的双肩，右手作弹指状，左手持罐，身披璎珞正在舞动。右边一位是双手合掌，身上装饰物华丽繁纷，头戴宝冠亦在扭动身躯而舞，是唐宋时期高昌乐舞的写照。

高昌吐峪沟第12窟壁画中三幅图描绘了六位高昌舞蹈的表演者，均是珠光宝气的装束，有的手持鲜花；有的托盘；有的合掌；有的弹指，各自沉醉在舞蹈之中。这些锦罗缠身的伎乐菩萨，线条柔和流畅，风姿瑰丽绮人，韵律谐调，色彩对比分明。显示了唐宋高昌舞蹈的风韵。

新疆壁画中的乐舞艺术的一大特点是伴随着飞天形象而出现。飞天，或称“伎乐天”、“供养天”和“伎乐菩萨”等。其梵名曰“乾闥婆”、“紧那罗”，实属佛教八部护法神中的两神。传说乾闥婆为云水之女神，以湖泊为家，常游于菩提树下。又因其多在云霓彩霞间播放清香、歌舞散花，故亦称“香音神”。《大智度论》中说：“乾闥婆是诸天伎人，随逐诸天……有时天上为诸天作乐。”慧琳《一切经音义》中曰：“真陀罗古作紧那罗，音乐天也，有微妙音响，能作歌舞，男则马首能歌，女则端正能舞，次此天女，多与乾闥婆为妻室也。”

可知其原形怪异，是地位低下之小神。《起世经》中说：“雪山南面，不远有名城昆舍离，昆舍离北，有七黑山，七黑山北有香山，于香山中有无量无边紧那罗住，常有歌舞音乐之声……有一乾闥婆王，名无比喻，与五百紧那罗女……具受五欲，娱乐游戏。”凡此诸说，可肯定其原为佛护法供养之小神。故印度早期佛教艺术品中也很少表现。至今可见者有：阿旃陀第二窟、哈迈石刻、犍陀罗雕刻、梵衍那石刻和笈多时期的鹿野苑佛光圈上雕刻

舞蹈童女像

公元9世纪。高昌故城发现，木板彩绘。高6厘米，宽6厘米。人物丰腴，形象生动。



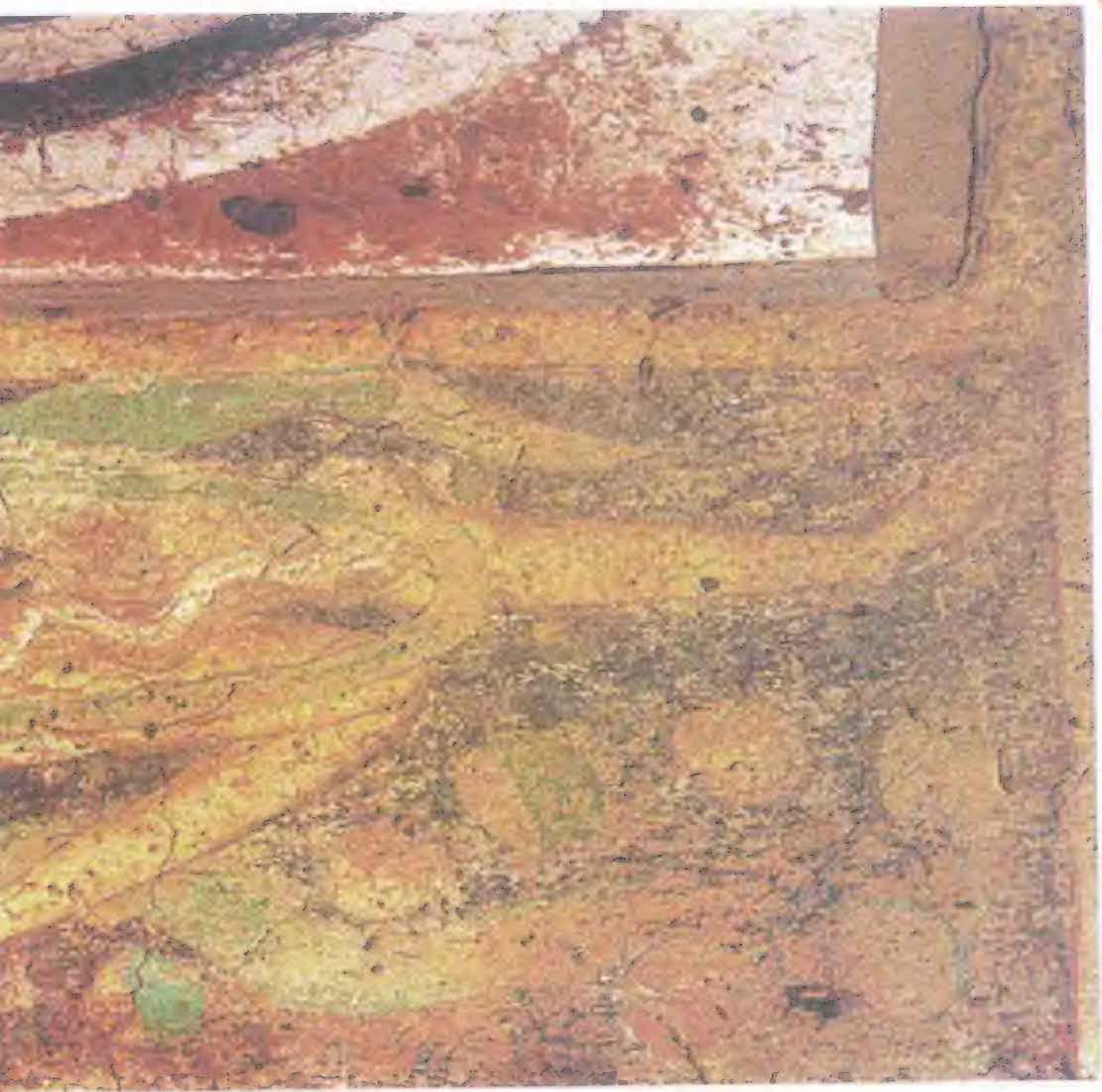




供养菩萨

克孜尔第187窟。菩萨裸身披绿长巾，拍手做舞姿，造型优美。

的飞天，其上限约为公元2世纪，它们常为肥短的小孩或女性，多裸体，很少有头光，造型上希腊罗马风较浓。与古代西方神话传说中的小天使很相似。又如“在公元后初年秣菟罗附近康迦犁的带状雕饰上，有希腊神话中女面鸟身形的金翅鸟，和半人半马兽形的紧那罗，希腊神话与印度神话交织在一



起，显出了从交流到模仿的痕迹……”。

史载大月氏受匈奴压迫西迁至印度河流域，建国并定居于犍陀罗一带。当时大月氏国的权力范围实则是从前希腊诸王之领地，故犍陀罗艺术深受希腊文化影响。在公元1世纪左右新创之大乘佛教，便大胆地以希腊神像为范制作佛像，肌体发达，威武





佛说法图局部 克孜尔第80窟。

健壮，五官服饰为希腊罗马式，石刻中的飞天也就近似希腊神话中的小天使，肥短的裸体上长着翅膀。就连龟兹的克孜尔尕哈11号窟中的飞天也常有这种烙印，女面鸟身金翅鸟就更为普遍地落脚于龟兹各窟中轴部的《天象图》中，成为崇拜的天神之一。所以说，龟兹飞天源于印度并受希腊文化的影响。

龟兹飞天几乎遍布各地石窟，与乐舞相融合，是龟兹艺术的一大特色。

龟兹乐舞艺术的另一大特色是经常用人体艺术的形式来表现。如克孜尔第83窟，有一幅仙道王与王后故事画。故事大意是仙道王善弹箜篌，王后月光擅长舞蹈。有一次王后跳舞时，仙道王看到了王后将要命终的预兆。国王坐在有靠背的高座上，其身后有一箜篌。国王前面是手执飘带正在轻歌曼舞的王后，王后赤身裸体，身材苗条，手腕和脚腕处带有镯铃，左腿后翘，身躯前倾，突出了双乳，双手舞动彩巾翩翩起舞。姿态十分优美，楚楚动人。这幅画可以说是完美的裸体艺术和舞蹈艺术混为一体的美术精品。

又如克孜尔第8窟中的“舞师女作比丘尼”，讲的是某舞师的女儿聪明美丽，颇善歌舞而又轻浮傲慢，后被佛度化出家为尼。画面表现舞师女在佛面前歌舞，全身赤裸，仅有披帛饰身，显示出婀娜的身姿。她左手扬起，右手弯肘呈下推状，双脚交叉，出胯扭腰，非常诱人。这幅画被誉为“舞神”。与第101窟的裸女相对照，令人难以置信的是，两幅画面构图、裸女的形态与舞姿几乎无异，不同的是前者头部微侧目视右方，后者头部微向左侧目视左方，一左一右相对而视。若出自一个画面，如同动作协调、舞姿优美的双人舞。



魔女诱惑

克孜尔第76窟。内容出自于《佛本行集经》，是佛修行中不被魔女诱惑的故事。壁画线条流畅，具有印度绘画艺术特点。

听法菩萨

克孜尔第27窟。
8身头戴重冠、身披
璎珞的听法菩萨，着
色浓重，人物表现各
异。技法独特。





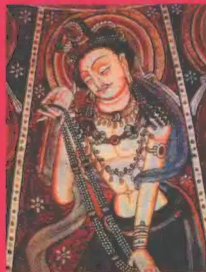
第118窟被称为“娱乐太子图”的画中绘有20个人物，未出家的太子居小，左侧有9个宫女，着紧身胸衣，袒臂、吹箫、击掌、逗鸟，姿态妖媚，气氛热烈。靠近太子的是一全裸宫女，用手托乳房，上身前倾逼近太子，有明显的引诱之意，而太子头转向左侧，不屑一顾，漠然置之。这两个主要人物的神情和动态把画面的主题推向了高潮。一冷一热，截然不同，反衬出太子不受诱惑，坚定出走的信念。

龟兹石窟中以佛教为题材出现的全裸女性为最多，反映龟兹地区世俗文化的裸体也为数不少。半裸的人体艺术也比较多，表现形式也较丰富。其中乐舞形象颇具特色，如克孜尔第38窟中的十四组伎乐，男女成对搭配，全是半裸。克孜尔77窟中的舞伎，赤裸上身，右脚勾起，双手一高一低持彩绸而舞，造型十分逼真。最令人赏心悦目的是飞天。她们凌空飞舞，姿态各异，飘带飞动，体态轻灵，形象逼真，十分优美。克孜尔第47窟中半裸的飞天，左右手相互上摆与飘带构成了一幅正在起舞的姿态。同窟中还有托钵、合掌、奏乐的各种飞天，均是半裸形象等等。

历史文献对新疆古代乐舞的记载是很少的，但是，在新疆石窟壁画中却有许多形象的描绘，为我们留下了许多乐舞的丰富资料。这对了解古代新疆艺术有非常直观而重要的意义。



(第一辑)



XINJIANGYISHUYANJIU

壁画艺术卷

K879.412

224.5

ISBN 978-7-5469-462



9 787546 946238 >

定价:88.00元